

# El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*

Sobre el manifiesto de Roger Bernat y Roberto Fratini *FFF: The Friendly Face of Facism. Per una perspectiva dels dispositius*, que encontrará, revisado y actualizado por los autores respecto a ediciones anteriores, en la sección «Documentos» [<enlace PDF>](#)

Carmen PEDULLÀ

ORCID: 0000-0002-9919-5324. Universidad Alma Mater Studiorum Bologna - Italia  
[carmen.pedulla@gmail.com](mailto:carmen.pedulla@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Carmen Pedullà es doctora en Artes Visuales, Performativas y Mediales. Obtuvo el doctorado en la Universidad de Bolonia en marzo de 2019 con la tesis «Lenguajes y paradigmas de la participación en Europa. Con tres focos sobre Teatro de los Sentidos, Roger Bernat\_FFF y Rimini Protokoll». Actualmente continúa su trabajo de investigación sobre el teatro participativo europeo.

## Resumen

La siguiente introducción quiere proporcionar algunas de las principales características de la poética escénica expuesta en el manifiesto *FFF: The Friendly Face of Fascism*. Para una estética de los dispositivos que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en la revista *Estudis Escènics*.

Si bien la participación y la implicación del espectador constituyen los datos principales de la poética de la compañía, los autores subrayan en el manifiesto una cierta oposición y traición de la participación basada en la emancipación y la ilusión festiva del público (en antítesis a lo que ocurría en el teatro de los años sesenta y setenta). Los dispositivos participativos ideados por la compañía crean sistemas en los que el espectador-dependiente puede cumplir o tergiversar las instrucciones transmitidas por el diseño dramático y, al mismo tiempo, puede desarrollar un pensamiento crítico frente a su rol y su posición ficcional. De esta manera, se produce un *desconocimiento de la participación* que es la cifra estilística de la compañía.

El manifiesto, en este sentido, expone de forma muy clara cuál es su idea de participación, basada en una movilización del público muy lejana de los principios de desinhibición. Fratini y Bernat exponen la importancia de la inhibición frente a la desinhibición para entender la participación como puro dato estético, un formato que permite repensar el rol social y político del espectador.

**Palabras clave:** participación, público, espectador, emancipación, dispositivo, sistema, inhibición, desinhibición, desconocimiento, teatro político

Camen PEDULLÀ

## El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*

Sobre el manifiesto de Roger Bernat y Roberto Fatini *FFF: The Friendly Face of Facism*. *Per una perspectiva dels dispositius*, que encontrará, revisado y actualizado por los autores respecto a ediciones anteriores, en la sección «Documentos» [<enlace PDF>](#)

*In a world where participation is a fact, yet almost never real,  
theatre should tackle the not at all easy task of deploying  
a participation that manages to become real  
without being necessarily a fact (or precisely because it almost never is it).*

Bernat, Fratini, 2016: 97.

Antes de que se elaborara el manifiesto que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en el apartado de «Documentos» de esta revista, habíamos aprendido a conocer la poética del director catalán a través de algunos de los escritos programáticos que aclaraban su orientación poética — entre los principales *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* (Bernat, 2002), *Las reglas de este juego* (Bernat, 2008) e *Instrucciones de Uso* (Bernat 2010)— y sentaban las bases de una extensa reflexión sobre los mecanismos teatrales. La trayectoria dibujada en los escritos marcaba una transformación radical en la concepción del hecho teatral: en su primera fase artística Bernat originaba un teatro definido por críticos y estudiosos como de «irritación» (Massip, 2013: 235, 248-249) hasta llegar a un teatro independiente, «anticonvencional» y «antirepresentativo» (Serrat, 2012: 307), «ensayístico» e «indisciplinado» (Sánchez, 2005: 311-313). Desde 2008 Bernat ha empezado a dedicarse a un teatro de espectadores solos o de actores solos —entendidos como *animales sociales*— puesto que la atención del director catalán se concentraba en su relación con el público, y aun más en el desglose poético del rol del espectador, escondido en la «masa oscura» del público (Bernat, Duarte, 2009: 9). Las piezas apuntaban a ser juegos cuyas reglas e instrucciones conformaban el tejido del desarrollo del hecho teatral: la «trama de didascalias» y «el texto dramático» formaban «un pliego de reglas del juego» (Bernat, 2008: 3), y los espectadores eran sus únicos protagonistas. Es este el momento en el que nació FFF: *The Friendly Face of Fascism*, la compañía que Bernat actualmente dirige.

Con el Manifiesto *FFF: The Friendly Face of Fascism*. *Para una estética de los dispositivos* alcanzan una expresión cristalina los mismos principios que en el momento de inflexión de la poética de 2008 parecían todavía acerbos y

por definir. Tal vez porque, tras once años de actividad artística en el marco de la participación, se hace más clara la postura del director en lo que concierne a la economía de relaciones engendrada por los protocolos interactivos; tal vez por el encuentro, en el recorrido anticonvencional y radical de Bernat, con Roberto Fratini,<sup>1</sup> alma sutil en desvelar los elementos para una crítica de la participación como «paradigma de nuestro empleo de la realidad»;<sup>2</sup> y tal vez porque cada espectáculo, desde *Domini Públic* (2008) hasta llegar a la última producción, *Flam* (2019), ha contribuido a aclarar, cada vez más, el significado y la malicia de la sigla FFF: The Friendly Face of Fascism. Intentar desvelar el sentido de FFF significa no solo otorgar el justo espacio de significación al acrónimo, sino también acercarse a las caras multiformes que dan luz a la poética de la compañía, y aclarar, al mismo tiempo, la posición de esta en el marco expandido de la participación como fenómeno sociocultural, en una sociedad y comunidad artística donde el *auto-design* del individuo —como subraya Boris Groys (Groys, 2010: 17)— impone un acercamiento cada vez más fuerte y desinhibido entre artistas y público.

La sigla FFF, además de ser, como subraya el mismo manifiesto, el nombre puntual de la compañía formada por Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González y Helena Febrés, resume el marco simbólico de todos los principios conceptuales, estéticos, filosóficos y políticos que se mueven en los entresijos de la actual versión de Sociedad del Espectáculo. FFF alude, en otras palabras, a un hábil sistema de *conspiración teatral y social*.

FFF asume y comparte la necesidad (o el *diktat*) de movilización del público, declinándola maliciosamente según su propia orientación. Su forma de interpretarla es singular de entrada, puesto que la compañía «no produce espectáculos sino que diseña dispositivos». De hecho, toda la poética de FFF se basa en el concepto filosófico de *dispositivo*, según la teoría de Michel Foucault, retomada por Giorgio Agamben: el dispositivo es el sistema y al mismo tiempo es el diseño que va a dar forma a los acontecimientos escénicos, donde los espectadores son los únicos protagonistas llamados a enfrentarse con la dificultad y la responsabilidad de la *justa elección*. En este sentido el dispositivo constituye la trama y la dramaturgia «abierta» de los espectáculos, organizando opciones de acción que los espectadores podrán cumplir, o tergiversar, a través de algunos recursos, casi siempre tecnológicos, dirigidos a garantizar el marco de interacción.

Se hace entonces patente, como subraya el mismo manifiesto, la substancial distinción entre dispositivo entendido como *sistema*, y dispositivo interpretado como *instrumento tecnológico*. FFF asume ambas acepciones, subsumiéndolas bajo el sentido general de un gesto de programación: FFF origina *arquitecturas de la experiencia posible* o *arquitecturas de la posibilidad de experiencia* en las que el espectador es el principal intérprete, y la

1. Roberto Fratini forma parte de la compañía FFF desde 2012, cuando fue dramaturgo de *Pendiente de voto*.

2. Se trata de una definición que Roberto Fratini va a dar en ocasión de la mesa redonda *Forme della Partecipazione*, organizada en el marco del proyecto *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, realizado por Cristina Valenti con la colaboración de quien escribe, en el Centro Teatral La Soffitta (Bologna, Italia, 30 de marzo de 2017).

distinción entre «espacio digital» y «espacio físico» pierde importancia, para originar «un espacio *blended*» (Benyon, 2014: 79).

El manifiesto pone en evidencia además el rol fundamental de *interacción* que se establece entre los espectadores y el dispositivo: los espectadores manipulan el dispositivo y este manipula a los espectadores. Es una relación de *dependencia* que implica a ambas partes: el instrumento —sin el cual los espectadores no saben qué acciones tienen que emprender— y el espectador —indispensable para que el diseño planteado alcance un grado cualquiera de concreción.

Se aclara, de esta manera, la figura y la posición del *espectador*: el manifiesto precisa en qué condiciones FFF asume el desafío de confundir a actores y espectadores, sintetizando la función de ambos en la paradoja del *dependiente-usuario*. El manifiesto destaca el carácter de la *dependencia* en el primer caso y el de la *acción mediada* en el segundo. Por lo tanto, el dispositivo es un instrumento que permite ejercer un control sobre los dependientes y, al mismo tiempo, deja abiertas las posibilidades de una interpretación (en ambos sentidos, exegético y actoral) potencialmente disidente, indócil o torpe, aunque siempre mediadas por el aparato tecnológico que permite la interpretación misma, con lo cual limita su alcance.

Los espectadores de FFF no son una síntesis perfecta entre actor y espectador, sino que encarnan lo que según la teoría de la semiótica es el rol de sujeto y el de destinatario: habitan la esfera del «enunciado» y, al mismo tiempo, la de la «enunciación» de las piezas (Greimas; Courtés, 1979: 208). Por consiguiente, se podría decir que el espectador de FFF logra ser, según un significado semiótico, un *espect-actor*: *sujeto y destinatario* del hecho performativo.<sup>3</sup>

En *Domini Públic* (2008), por ejemplo, el espectador es el peón de un juego a tamaño natural de autorepresentación, un «juego de la vida», en el que sus respuestas se corresponden con un movimiento en el espacio, frente al público de los otros participantes. En *Pendiente de voto* (2012) el participante es el diputado llamado a votar sobre temas políticos que conciernen a la sociedad. En *Numax-Fagor-Plus* (2014) el espectador tiene que dar voz a las palabras de los extrabajadores de las fábricas, las únicas que permiten recordar o revivir los tiempos y los significados de la lucha obrera. En todos los espectáculos mencionados hay un momento en el que el participante forma parte del juego teatral como protagonista (sujeto) y, al mismo tiempo, hay un momento en el que es llamado a marcar una distancia con lo que está viviendo (destinatario); normalmente este acto de distanciamiento y autoconciencia ocurre a mitad o al final de las obras.

Solo al final, de hecho, el espectador entiende realmente cuál ha sido su rol, porque el dispositivo ha creado momentos explícitamente dirigidos a poner en crisis la posición de los espectadores, a hacerlos dudar de su rol tradicional, y del rol adquirido solo para la función que acaba de finalizar.

3. Sobre este concepto véase el análisis semiótico del rol del espectador en los espectáculos de FFF (Pedullà, 2019: 151-232).

FFF «pone en abismo la participación» (Palmeri, 2016: 39), dejando la posibilidad al participante de desconocer su participación, a través de un proceso de extrañamiento. Una condición que bien se produce, por ejemplo, en uno de los últimos trabajos de FFF *No se registran conversaciones de interés* (2016-2017), donde los espectadores, inmóviles y sentados en las butacas, tienen que elegir los canales de narración —a través de algunos auriculares— de lo que las actrices van contando en el escenario. En este mecanismo participativo el espectador se enfrenta con la acción del actor que es su médium para la elección y entiende la complejidad y la dificultad de su rol: cualquiera que sea el canal que elija, nunca podrá seguir todas las dinámicas contadas en los diferentes canales. De esta manera el espectador pone en crisis su rol y su misma participación: la desconoce en el momento en el que la reconoce como medio de extrañamiento. Se trata, en otras palabras, de un alejamiento de sí mismo, como *espectador* —en el sentido de voyeur— y como *actor*, según el significado de un actor movilizado a través de una participación que quiere desinhibir a sus espectadores. Al contrario, el proceso de desconocimiento de FFF permite alejarse de las ideas preconcebidas que gravitan en el concepto de participación y de acercarse más al trabajo de un espectador que no puede no ser *actor*, en el sentido de un individuo llamado a hacerse mediador de lo que ve y escucha durante la obra: la responsabilidad de uno de los roles más difíciles, no solo en el teatro sino en la sociedad.

Se hace patente, por tanto, cómo el manifiesto, aunque en principio declare que practica la movilización, termina no haciéndolo para provocar más bien una *inhibición*, relacionada con una crítica del rol del espectador. La poética creada por FFF parece muy alejada de los principios de desinhibición y emancipación del teatro de los años sesenta y de su demanda de inmediatez y de gozo. Y parece muy distante también del imperativo a la participación de la época contemporánea, que muy a menudo se convierte en formas de «aventuras de pago» (Fratini, 2018: 20).

Se podría afirmar que Roger Bernat, haciendo suya la perspectiva crítica del filósofo Jacques Rancière, intenta provocar en los espectadores de su teatro participativo una «emancipación del rol del espectador» (Bernat, 2016: 217) cuyo primer objeto es el mismísimo rol —social, cultural, comercial— de espectador: como subraya un ensayo escrito por el mismo Bernat junto a Roberto Fratini, «participatory dramaturgy is not offering a collectivisation of disinhibition (which is an infallibly fascist feature) but the active and conscious form of constructing new models of shared inhibition» (Bernat, Fratini, 2016: 93). Los sistemas ideados por FFF originan una inhibición como instrumento de *perplejidad* del individuo frente a aquel rol de espectador que, según los artistas, representa, al fin y al cabo, un personaje, una ficción. Se trata entonces, de poner al espectador frente a la conciencia de su rol ficcional y fomentar por ende una lectura crítica de este.

Es curioso que el manifiesto que Roger Bernat y Roberto Fratini presentan en estas páginas se inspire en el *Manifiesto Canalla*, de La Fura dels Baus (1983), y en los *10 Items of the Covenant*, de Laibach (1983). Los dos manifiestos presentan, en modalidades diferentes, elementos anticonformistas y extremos: el manifiesto de La Fura data de un periodo de gran fermento

cultural, y recoge el legado cultural de grupos teatrales como Comediants y Els Joglars, que ya en los años setenta practicaban diferentes modos de participación.<sup>4</sup> La Fura dels Baus llevó a su vez a cotas extremas la participación del público, proponiendo acciones teatrales de hiperestimulación —también violenta o provocadora— con tal de sustraerlo a su pasividad. Laibach, en cambio, remite a la Eslovenia de los años ochenta, llena de retórica nacionalista, cuando Yugoslavia se estaba fragmentando y, utilizando como base teórica las tesis del psicoanalista Slavoj Žižek, alumno de Jacques Lacan, propone una música marcial industrial, con el claro objetivo de delatar la estética del poder y de la inercia, la representación del dominio y la anulación del individuo en la colectividad. Laibach no propone una toma de distancia irónica respecto del sistema, sino que se *toma demasiado en serio el sistema*.

FFF, por su parte, produce sistemas en los que se expresan los mecanismos de funcionamiento de varios contextos sociales (la plaza, la fábrica, la cámara de representantes, el teatro etc.). El espectador no es sustraído a su pasividad, como ocurre con La Fura dels Baus, sino que habita, experimenta y a veces avala, siguiendo el modelo de Laibach, todos los sistemas de manipulación a los que está sometido. De hecho, lo que más interesa a FFF es «reflexionar sobre la construcción de la legitimación del poder» (Bernat, 2017) y lo hace en el microcontexto del teatro que, como subraya siempre Bernat, sigue siendo «el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo» (Bernat, 2015).

La afirmación programática y conclusiva «FFF es el público hecho forma» permite entender el significado relacionado con todos los principios constitutivos de la poética profesada por la compañía: el público está despojado de todo el potencial de desinhibición emancipadora para ser considerado dependiente de un sistema formado por una interacción manipuladora. Y a través del mismo diseño, el dispositivo ofrece al dependiente innumerables posibilidades de interpretación. La participación, en otras palabras, logra a ser un *formato* despojado de contenido y solo desde su principio puramente estético puede recuperar su ética: la participación entendida como pura forma pone en crisis sus mecanismos congénitos propios, lo cual permite un proceso de autocritica del espectador y de su rol en el contexto escénico, social y político.

El manifiesto de FFF responde, en conclusión, a la urgencia de ser el detonador de la expresión de una hábil máquina de conspiración escénica y social. Roger Bernat y Roberto Fratini invitan a los lectores, dependientes, usuarios y espectadores a acercarse a la ficción consciente que forma parte de lo que somos y de lo que vivimos como acto de resistencia poética. Y parecen sugerir, entre líneas, que solo en la distancia crítica la participación se puede hacer *visión y pensamiento político*.



4. Como subraya Iago Pericot, los años setenta fueron un período de gran fermento cultural, después de cuarenta años de censura dictatorial: «Es pensava més en el receptor que no pas en l'emissor i s'intentava de mirar aspectes del teatre que fins aleshores havien estat prohibits» (Pericot, 2006: 123-124).

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Traducción del italiano de Mercedes Ruvidoso et. al.: *Che cos'è un dispositivo?* (2006). Barcelona: Anagrama, 2015.
- ALCÁZAR SERRAT, Ivan. «Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat», *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras), n.º 16 (2012), p. 306-328.
- BENYON, David. *Spaces of Interaction, Places for Experience*. Morgan and Claypool, 2014.
- BERNAT, Roger. *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* [en línea]. Barcelona, 6 abril 2002 <<https://bit.ly/2OdkVeo>> [Consulta: 15 junio 2019].
- BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego». Barcelona: Artea, Investigación y creación escénica, 2008, p. 1-6.
- «Instrucciones de uso». *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: Consorci Mercat de les Flors, 2012, p. 157-173.
- *Jo participo, tu participes, ell participa, nosaltres participem, vosaltres participeu, ells aprofiten*. Por cortés concesión de la compañía FFF\_Roger Bernat, 2015.
- En: CORNAGO, Óscar. «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras), n.º 24 (2016), p. 214-226.
- En: MENSAH, Ayako. *Entrevista a Roger Bernat*, Notas de dirección *No se registran conversaciones de interés*, 2017, <<https://bit.ly/38R3DAo>> (página web consultada el 13.06.2019).
- BERNAT, Roger; DUARTE, Ignasi (eds.). *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, prosumers y fans*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. «Seeing Oneself Living». En: BURZYŃSKA, Anna Róza (ed.) *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Berlín: Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, p. 88-97.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción del francés de José Luis Pardo et al.: *La société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 1999.
- FRATINI, Roberto. «Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione. Le culture della partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa». *Culture Teatrali*, n.º 27. Florencia: La Casa Usher, 2018. (Se precisa que el artículo ha sido consultado por quien escribe en su versión inédita).
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. París: Gallimard, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II – Essais sémiotiques*. París: Editions de Seuil, 1983.
- GROYS, Boris. *Going Public*. Berlín: Sternberg Press, 2010.
- MASSIP, Francesc. «El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat». Dossier: El Teatre Europeu Contemporani. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), n.º 39-40 (2013), p. 207-263.
- PALMERI, Daniela. *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*. Barcelona: liquidDocs, 2016.

- PEDULLÀ, Carmen. *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in Europa. Con tre focus su Teatro de los Sentidos, Roger Bernat\_FFF, Rimini Protokoll*. Tesis de doctorado en artes visuales, performativas y mediales. Università di Bologna, marzo 2019.
- PERICOT, Iago. «El teatre sota control». En: FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep (eds.). *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Barcelona: El Cep i la Nansa, 2006, p. 123-144.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción del francés de Ariel Dilon et al.: *Le spectateur émancipé* (2008). Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- SÁNCHEZ, José Antonio. «Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat». *Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Barcelona: 2005, p. 297-323.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Looking aways. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Traducción del inglés de Jorge Piatigorski et al. *For they know not what they do* (1991). Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.